



La estructura del teatro musical moderno: un estudio semiótico sobre la composición del género y delimitación de su estructura

Tomás Axel Castellanos Vázquez

(Tecnológico de Monterrey Campus Guadalajara, México)

Dentro de las ramas del arte teatral, el teatro musical es posiblemente de las más jóvenes. Si bien la danza y la música ya se usaban dentro de la escena desde los griegos, el teatro musical con su formato integrado existe desde hace apenas poco más de medio siglo. Esta estructura, si bien exitosa, es usada casi completamente de forma pragmática: se ha explotado comercialmente, pero se ha estudiado muy poco. El propósito de este escrito es el de hacer una deconstrucción del género, dentro de su estructura narrativa, y hacer una aproximación a la base y los mecanismos de los cuales surge la estructura del musical.

El teatro musical contemporáneo es un género del arte teatral que incluye disciplinas como la música y la danza. Tal como lo conocemos, nació en las primeras décadas del siglo XX con la evolución de las operetas y del teatro de variedades, hacia un espectáculo más estructurado propuesto por Oscar Hammerstein II con sus primeros shows¹. Hoy en día, el teatro contemporáneo continúa con esta estructura casi sin haber sufrido ninguna modificación, por lo que podemos decir que, durante casi cien años de existencia, el teatro musical ha mantenido una constante estructural (mas no temática).

¹ Dar con el origen exacto del teatro musical es una tarea complicada, pues este evento es la consecuencia de esfuerzos simultáneos en diferentes partes de la Unión Americana (dónde surgió el género). Además, la presencia de diferentes tipos de show que amalgamaban estas diferentes artes, hace difícil poder elegir una como la génesis del musical. Se especula en muchos escritos que los principales candidatos al título del "primer musical" se dan en shows como: *The Black Crook*, *Oklahoma!* y *Show Boat*. Sin embargo, no se trata de encontrar cuál de todos es el verdadero primer musical, sino que se debe tomar en cuenta aquellos que comenzaron a describir la verdadera estructura del "musical integrado". Estos shows fueron, en definitiva, los primeros shows de Oscar Hammerstein II, quien podría considerarse como el verdadero padre del musical moderno. Ver John Kenrick. *Musical Theatre, a History*. New York, Continuum, 2008; p. 18.

El arte del teatro musical trabaja con una estructura narrativa mantenida a lo largo del tiempo, repetida y utilizada como la forma más eficaz, pues posee un desarrollo claro de los hechos, ya que emana de la estructura clásica del cuento y del discurso del héroe. En base a ellas, se construyó un esqueleto que, a lo largo del tiempo, se ha ido llenando para producir nuevos espectáculos musicales (originales o no). Dicha estructura, que nace a finales de la década de los 20 con *Show Boat*² de Jérôme Kern y Oscar Hammerstein II -espectáculo que sentó las bases del teatro musical que toma fuerza en los 40-, se perfecciona con *Oklahoma!*³ de Rodgers y Hammerstein II, que consolidó el género tal como que hoy lo conocemos.

El formato del musical integrado caracteriza al género y lo define, pues se ha vuelto requisito dicha estructura para poder tener una "comedia musical" (como se le llama a los productos del género); así mismo, esta estructura es la base de la comunicación y la significación del tema, por lo que se vuelve indispensable conocer la forma en la que opera esta comunicación y los parámetros que hoy regulan al género. ¿De dónde surge esta estructura? ¿Qué sistemas de comunicación y significación utiliza? ¿Cómo define y diferencia esta estructura al género, aislándolo de otras manifestaciones musicales que no puedan definirse dentro del género? Estas son las interrogantes a las cuales se aproximará nuestro estudio, buscando entender los sistemas semióticos en la narrativa del musical. La premisa de la cual partimos es la propuesta de que la estructura del teatro musical se ha venido repitiendo desde el nacimiento del género, sin grandes modificaciones, planteada sobre la base a lo propuesto por Campbell y su teoría del monomito, así como a las teorías de Greimas sobre la significación y las relaciones binarias entre los signos del lenguaje.

² Si bien *Show Boat* no es la base del musical moderno, sino un show posterior, el cual terminó de pulir esta estructura. Sin embargo, se dice que la base es *Show Boat*, debido a la nostalgia norteamericana de los clásicos y porque es del mismo autor. Katherine Leigh Axtell. "Maiden Voyage: The Genesis and Reception of *Show Boat*, 1926-1932". New York: University of Rochester, 2009; p. 24.

³Mark Steyn. *Broadway Babies Say Goodnight, Musical Then and Now*. New York, Routledge, 2000; p. 215.

Notas sobre la música

A diferencia del teatro de carácter, en el teatro musical la presencia de la música está planteada como un elemento dramático que forma parte de la narración, no como un recurso estético dentro del montaje⁴. Esta característica es la principal diferenciación del teatro musical de aquellos espectáculos teatrales que hacen uso de la música en la *mise en scène*. En el musical, se pierde el naturalismo propio del teatro de carácter, el cual intenta ser eminentemente mimético con respecto mundo real. En el musical, los personajes cantan *injustificadamente*, lo cual rompe con las pretensiones realistas del arte dramático tradicional. Por ello, el musical (sin importar su temática) tiene tintes innegables de surrealismo, pues la música está justificada en el mundo creado en escena, fuera de la realidad en la que vive el espectador.

Por lo tanto, la música en este tipo de espectáculos tiene una intención dramática más profunda y se vuelve un elemento de significación primordial dentro del musical. Su estructura está armada a través de la música y la historia se narra a través de lo cantado y no de los parlamentos. Es decir, en términos de Saussure⁵: la música en el teatro musical es el lenguaje, el sistema de elementos, reglas y convenciones sobre los cuales opera este género, en vez de ser vista como simples eventos discursivos (*parole*). Por lo tanto, los números musicales (llamadas *arias*, como herencia de la forma arcaica del musical: la ópera) son los bloques sobre los que se construye la estructura del musical, mientras que los momentos hablados o no-musicales (llamados *pasajes*) son momentos de transición que ligan un aria con la otra, no sin carecer de importancia dramática, pero sí fuera de todo rol estructural. Por ello, se usarán las arias como base del análisis y como los puntos clave dentro de la estructura, dejando de lado los pasajes de las obras, que son parte del contenido literario, pero no del armazón estructural.

⁴ La música se usa en todo tipo de manifestaciones artísticas dramáticas; sin embargo, en el teatro de carácter, el uso de la música enfatiza, subraya o atenúa los momentos dramáticos contruidos por el texto y el montaje escénico, no tienen relevancia estructural. Roberto Pascual Rodríguez, "Aproximación a la Cuestión de la Semantividad del Signo Musical en el Teatro Contemporáneo". Revista de Filología Romántica, 2006, N.º. 23; p. 205-213.

⁵ Daniel Chandler, Semiotics: The Basics. London, Rutledge, 2007; p. 8.



La música, asimismo, tiene un rol instructivo dentro del musical. A diferencia del teatro convencional, la música dentro del teatro musical educa al espectador para entender las convenciones (acuerdos no-negociables y propios de cada producto) y las reglas del mundo con el que se ha involucrado⁶. Por ello, se podría decir que la música tiene un efecto acumulativo. Elizabeth Perse, entrevistada por José Carlos Lozano, observa:

El modelo acumulativo se basa en la postura de que lo repetitivo y frecuente en ciertos contenidos [...] provoca que la audiencia sea incapaz de realizar exposiciones selectivas y diversas. En este caso, lo que importa es [...] la exposición acumulada a este tipo de contenidos [...] a lo largo del tiempo⁷.

La exposición repetitiva al contenido produce la asimilación cognoscitiva, después la formación de actitudes y, finalmente, la ejecución de conductas. Sin embargo, a diferencia de la aplicación de esta propuesta a los medios masivos de comunicación, en el musical aplica este principio en un microcosmos en el que este proceso se acelera, pues dura un par de horas.

En el musical, las melodías tienen una particularidad de repetición: constantemente, se *reciclan* melodías en la obra, que el espectador escucha una y otra vez. Esto educa su asimilación cognoscitiva, intentando atribuirle cierto significado a la melodía que el espectador no puede modificar, ya que el proceso de comunicación no involucra una audiencia activa. Entonces, en este proceso, la música se vuelve un significante no arbitrario; es decir, el espectador no le atribuye un significado parcial proveniente de su propia experiencia personal, sino que asimila el significado que se le construye dentro de la lógica narrativa de la historia. Una vez que el espectador (que actúa como receptor y lector) entiende la relación de significación entre la melodía (significante) y la idea que representa (significado), el proceso de comunicación del musical ha tenido éxito. Este proceso en que se le da intención (se significa) a la música es el que diferencia realmente el

⁶ Le educación e instrucción del espectador son básicas para el éxito de la comedia musical, ya que debe acostumbrarse al espectador a las reglas del mundo surrealista que está por ver, sino se puede caer en la falta de interés o en la dificultad de codificación del signo. Julian Woolford. *How Musicals Work and How To Write Your Own*. Londn, NHB, 2012; p. 199.

⁷ José Carlos Lozano. *Teoría e Investigación de la Comunicación en Masas*. México: Pearson, 2007; p. 121.

musical de una "obra con música" y, precisamente, este proceso sólo se puede lograr a través de la estructura del musical integrado.

Exposición y Resolución

Si continuamos reflexionando bajo la premisa anterior que determina que la historia en el musical se cuenta a través de las arias y no los pasajes, habría que considerar, entonces, las implicaciones dramáticas y literarias que tiene cada uno de los números, así como la información que se le da al espectador en ellos. ¿Quién determina qué cosas se deben cantar y qué no? En el momento de crear el guión de una obra musical, el autor y el compositor encuentran los momentos adecuados para colocar las arias, pero ¿cómo saber qué momentos son los propicios? Ciertamente, no hay una regla escrita, más allá de la lógica simple y tácita: lo que sea realmente importante, se canta. ¿Significa esto que la selección del momento para las arias es arbitrario? Tampoco es el caso, para ello está la estructura, que estudiaremos a continuación.

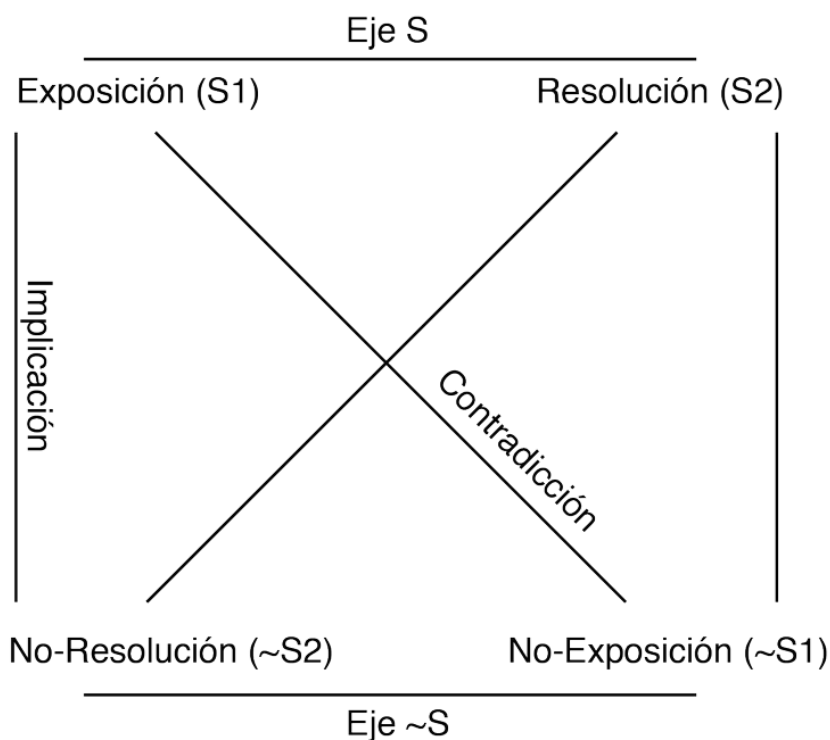
En el musical, como en cualquier otro género literario, los elementos narrativos que los componen trabajan a través de dos mecanismos básicos: exponen o resuelven. Es decir, toda situación o eventualidad que da información en el texto ayuda a crear la problemática de la narración o ayuda a cerrar el problema. Por lo tanto, dentro de la comedia musical, todas las arias tienen una función básica: exponer o resolver y es así como se va armando la estructura del musical integrado, a través de las arias que representan acciones, más que simples discursos. Woolford (2012) en su comparación del musical con el cine, para diferenciar el enfoque del musical del teatro de carácter, señala que la orientación del musical es dinámica hacia las acciones y los símbolos, no hacia el discurso hablado (*"Film is more about watching people do things than a modern play, which is often about listening to people say things, and this focus on action is a strength in a musical"*⁸). Sin embargo, no todos los números musicales tienen las mismas características ni entregan la misma cantidad de información. Las funciones de los números en el musical varían un poco de acuerdo a su fin y a su posición temporal

⁸ Julian Woolford. *How Musicals Work and How To Write Your Own*. London: NHB, 2012; p. 48.

dentro del espectáculo. De la afirmación anterior se puede deducir que hay, al menos, dos tipos de números dentro del musical que son analógicos, pero opuestos: el número expositor y el número resolutor.

Usando el modelo de análisis propuesto por Greimas (1987)⁹, el cuadro semiótico, podemos analizar la relación que tienen ambas funciones narrativas (analógicas y opuestas) dentro de la estructura del musical. Así, se diría que la acción de Exposición (S1) y la acción de Resolución (S2) son opuestas. Sin embargo, siguiendo a Greimas, tendríamos que considerar las negaciones lógicas (mas no necesariamente opuestas) de dichos signos; es decir: la No-Exposición ($\sim S1$) y la No-Resolución ($\sim S2$).

Todo esto se acomoda de la siguiente manera en el gráfico:



⁹ Daniel Chandler, *Semiotics: The Basics*. London: Rutledge, 2007; p. 107.

Esto nos da la base para nuestro análisis en función de esas cuatro funciones: lo que expone; lo que resuelve; lo que no expone, pero no necesariamente resuelve, y lo que no resuelve, pero no necesariamente expone. Teniendo estas cuatro esquinas, se pueden trazar los ejes que los unen y, por consiguiente, exponen la relación entre un signo y el otro. Ahora tenemos 6 ejes que representan tres funciones de relación:

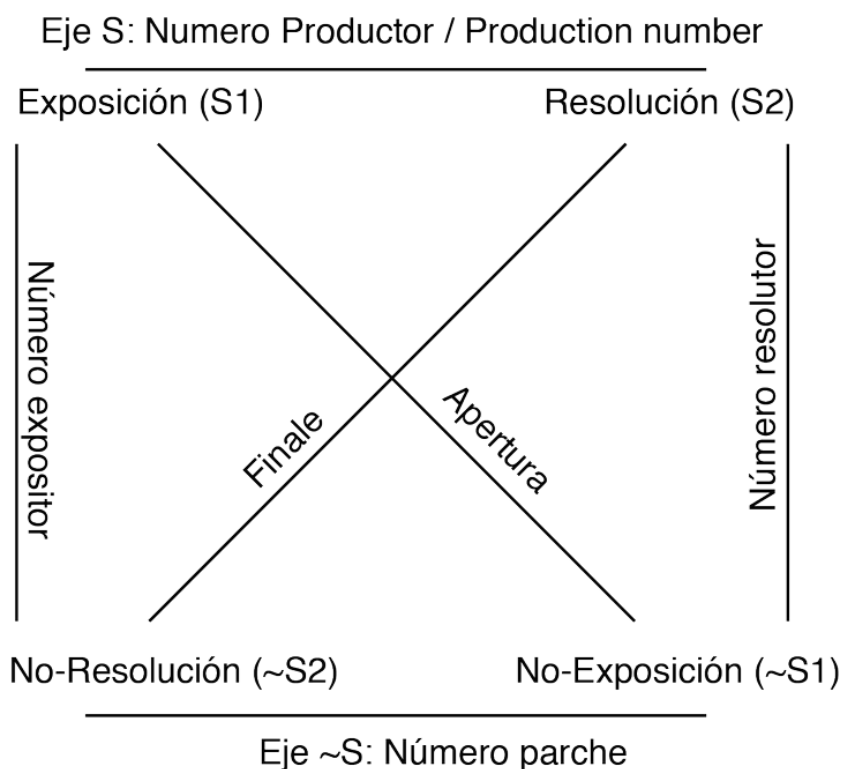
-La relación de contrariedad (S y $\sim S$) que se da en los ejes horizontales. Estos ejes unen al signo con su opuesto analógico: la exposición con la resolución y la no-exposición con la no-resolución.

-La relación de contradicción ($S1 \neq \sim S1$ y $S2 \neq \sim S2$) que se da en los ejes diagonales. Estos ejes unen al signo con su contrario; es decir, con aquello que representaría una contraposición no-lógica de conceptos: la resolución con la no-resolución y la exposición con la no-exposición.

-La relación de implicación ($S1 = \sim S2$ y $S2 = \sim S1$) que se da en los ejes verticales. Estos ejes unen al signo con aquel que representa un concepto similar (sinónimo) pero no idéntico.

Si afirmamos que los signos originales ($S1$ y $S2$) son funciones básicas en la narración, podremos entonces deducir que cada relación binaria representa una función específica secundaria, las cuales definen y delimitan cada uno de los tipos variables de arias en el musical. Por lo tanto, podríamos llegar a la conclusión de que en el género del musical existen 6 números básicos, los cuales representan y arman su estructura: S , $\sim S$, $S1 \neq \sim S1$, $S2 \neq \sim S2$, $S1 = \sim S2$ y $S2 = \sim S1$. Cada uno de estos números tiene una función específica y una localización temporal dentro del género, que se explicarán a continuación y se ilustran con el siguiente gráfico¹⁰:

¹⁰ Los nombres que le he dado a los números son algunos arbitrarios, por el rol que tienen o nombres ya comunes en el argot musical (productor, finale y apertura).



Los números musicales

Hay diferentes tipos de números musicales en este arte y cada uno de ellos tiene diferentes características de acuerdo al rol que juega en la estructura del musical y en la historia que está siendo narrada. Comenzaremos por conocer los números básicos del musical: número de exposición y número de resolución.

El Número Expositor es básico en el musical y proviene de la relación de implicación siguiente: $S1 = \sim S2$; es decir, son aquellos números cuyo rol es exponer y no resolver.

Los números expositores son de los más abundantes en el musical y son los bloques con los que se sostiene la estructura. Un número expositor es todo aquel número musical que exprese las ideas y sensaciones de los personajes, narrándole al espectador los eventos importantes de la historia. Lo más común es que los números expositores se limiten exclusivamente al primer acto de la obra, aunque

puede haber unos cuantos en segundo acto si aún se requiere dar cierta información¹¹. Los números expositores narrativamente tienen una connotación interrogativa y siempre expresan la información siguiente:

- ¿Qué se debe hacer?
- ¿Qué hay por resolver?
- ¿Qué le pasa al personaje?
- ¿A dónde debe ir?
- ¿Cuáles son las respuestas?
- ¿Quién es tal personaje?
- ¿Qué quiero y necesito?
- ¿Qué habilidades tengo?
- ¿Qué será de mí y mi futuro?

Estas, entre otras interrogantes, son la información que exponen estos números para que el espectador pueda seguir la historia y su desarrollo. Los números expositores tienen una semiótica narrativa muy clara, pues generalmente exponen uno o dos puntos muy cruciales para la obra, pero difícilmente dan tanta información como el número de apertura (que veremos más adelante), pues son más individuales de los personajes participantes, no del mundo en el que viven.

El Número Resolutor es también básico en el musical y proviene de la otra relación de implicación ($S2 \sim S1$): son los números que resuelves y no exponen. Son el contrario directo de los números de exposición, ya que el número de resolución dentro de la estructura del teatro musical marca la pauta para el cierre de un conflicto de la trama o del personaje. Los números de resolución se encuentran exclusivamente en el segundo acto y presentan las mismas características de los números expositores, pero con diferente fin. Un número de resolución siempre estará estructurado de manera afirmativa; es decir, ya no cuestionará la trama de la historia, sino que afirmará aquello que se logró en el conflicto. Por lo tanto, un número resolutor siempre expondrá:

¹¹ Julian Woolford. *How Musicals Work and How To Write Your Own*. London, NHB, 2012; p. 104.

- Lo que se va a hacer
- Lo que se hace
- Lo que se hizo
- En quién se convirtió el personaje
- Qué cosas aprendieron
- Qué pasó con los demás personajes
- Qué se logró al final
- Si se llegó o no a la meta

Estos números también tienen el mismo rol en semiótica de los números expositores, ya que sólo narran uno o dos hechos importantes en la historia, no eventos generales que afecten a todo el universo del personaje. Sin embargo, si bien los números expositores son siempre acciones en proceso a través del canto, un número de resolución puede ser un discurso acerca de aquello que se hizo, no necesariamente una acción del personaje, siempre y cuando la acción no esté presente en el montaje de la obra. Es decir, si lo que se hizo para resolver el conflicto se muestra en el montaje, se cantará la acción, si no se muestra, se puede cantar al respecto de lo que se hizo, a diferencia de un número expositor en que siempre se tiene que desempeñar la acción.

El siguiente número a exponer es el que se da gracias a la relación de contrariedad en el Eje S. Esta relación se lee de la siguiente manera: es aquel número que expone y resuelve a la vez. Si bien eso puede sonar como una contradicción lógica, en el nivel práctico funciona. El Número Productor suele ser muy grande en producción y energía, difícilmente encontraremos uno donde no se vea a toda la compañía haciendo un gran esfuerzo y que termine en un estruendoso aplauso. El número productor suele ser una melodía larga y compleja. Usualmente, se coloca justo al final del primer acto; sin embargo, se puede colocar el número productor poco antes del final del primer acto (uno o dos números antes) y eso da la oportunidad de tener un segundo número productor en el segundo acto. Hay pocos ejemplos de esta forma de trabajo, pues, usualmente, el número

productor suele cerrar el primer acto y considerando los requerimientos artísticos y estructurales tan precisos para hacer funcionar dos números productores. Posiblemente es el número de mayor importancia en la comedia musical, tanto a nivel estructural como comercial, y generalmente marca la división entre primer y segundo acto, pues el cambio de argumento es tal en este número que la historia parte a un nuevo esquema. Se dice que el Número Productor (o *production number*) expone y resuelve, pues es el que divide entre el primer y segundo acto. Durante este número, se empiezan a solucionar algunos pocos de los conflictos acerca de la historia, si bien no deja de exponer también lo que aún falta por hacerse. Si viéramos la estructura narrativa del musical en términos de Campbell, este número casi siempre representa la etapa del acercamiento y/o la prueba suprema¹².

El Número Parche representa la otra relación de contrariedad en el Eje ~S. En este caso, esta aria ni expone, ni resuelve. ¿Entonces, si no da información valiosa a la narración, cuál es su utilidad? El uso de este número es más pragmático que narrativo, pero tiene gran peso estructural por el lugar donde se coloca. No todas las obras de teatro musical poseen un número parche y la razón es que esta aria es prescindible. Un número parche sirve a un fin concreto y es el de relajar la tensión emocional y narrativa de la historia, antes de encaminarnos a la inminente resolución de la historia. Este número, por lo tanto, funge como un descanso para el espectador, después de un fuerte viaje emocional en la obra. Lo que hace estas arias prescindibles es que narrativamente no contribuyen a la historia; son momentos en que la información que se da no es relevante, por lo cual pueden ser removidos sin que la historia sufra mayores alteraciones.

Dentro de sus generalidades, podemos encontrar que el número parche nunca es interpretado por los protagonistas de la historia, sino por aquellos personajes secundarios o aparentemente irrelevantes a la historia. Esto se debe precisamente a la naturaleza del número mencionada con anterioridad: no contribuye a la línea narrativa de la historia, por lo que el nivel de inclusión de los personajes no sólo es innecesario, sino que hasta complicaría la naturaleza del

¹² Joseph Campbell. *El Héroe de las Mil Caras*. México: Fondo de Cultura Económica, 1949; p. 96.

número. Otra de las generalidades importantes del número parche es la comicidad. Debe constituir un momento de comicidad y ocio dentro del montaje de la obra, pues su única razón de existencia es la de relajar un poco el clímax dramático de la historia. Es por ello que difícilmente existirán números parche en los montajes musicales de comedia, pues el crear un número extra, que además es prescindible, suena a un gran desperdicio de tiempo escénico, recursos y energía. Por lo tanto, los números parche suelen estar en el segundo acto, momento en que ya se pasó el clímax de la historia y nos acercamos al desenlace final, pero funcionan también en el primer acto, para mantener el espectáculo ligero y no entrar prontamente al drama, aunque con menos eficiencia.

De las relaciones de contradicción también surgen otros dos números que forman parte de la estructura del musical. Si bien, estas relaciones son difíciles de asimilar en una oración lógica (por ejemplo: lo que expone y no expone a la vez), de forma práctica en el musical son sencillos de entender,

De la relación de contradicción entre $S1$ y $\sim S1$ surge el Número de Apertura, que según el cuadro semiótico representaría un número que "expone, pero no-expone". Esto se da porque el número de apertura es el primero de todo el montaje y, por lo tanto, si bien expone bastante información, no es un número de exposición *per se*. Por lo tanto, podríamos adaptar un poco la afirmación lógica y decir: es un número *que expone pero no expone, porque introduce*.

El número de apertura, así como su nombre lo indica, es el número musical que abre la obra. Es parte integral de la estética de la comedia musical el hecho de que el espectáculo se inicie con una canción, pues nos permite sumergir a la audiencia en las reglas del mundo que está por conocer. A nivel estructural, el número de apertura es la clave del inicio de la historia y un elemento fundamental para la comprensión de la misma, pues su rol requiere mucha claridad en el mensaje, para que sea entendido por el público. El número de apertura es el planteamiento de la historia y nos da el panorama general del universo y el tiempo en que viven los personajes. Semánticamente, en la codificación del número de apertura el público debe entender la siguiente información:

- ¿Qué somos?
- ¿Quiénes somos?
- ¿Qué hacemos?
- ¿Qué queremos?

Por lo que la apertura de un musical se convierte en el planteamiento de la historia y suele estar ligado en mayor medida con la etapa del: Mundo Ordinario y en ocasiones el Llamado a la aventura, propuestas por Campbell¹³.

La última pieza de la estructura que arma al género del musical es el Número Final (Finale). Este número surge de la relación de contradicción entre S2 y ~S2, por lo que es un aria *que resuelve pero no resuelve, porque finaliza*. El *finale* es literalmente el final de la obra, la cual termina siempre en un número cantado. Técnicamente, es un último número de resolución que cierra la pieza teatral. Por regla general, una obra musical siempre termina en número cantado, que se conecta musicalmente con una última pieza de la orquesta para cerrar el telón y dar los créditos. La consideración más importante del *finale* es que su labor narrativa y estética es exactamente la misma que la apertura, pero a la inversa. Es decir, responde a las últimas preguntas del nudo de la historia. Así mismo, el *finale* debe fungir como una apertura a una nueva historia o un nuevo mundo al que los personajes se enfrentarán, en términos de Campbell: *el regreso con el elixir*.

La estructura musical

Una vez que hemos conocido los números que conforman los bloques con los cuales se arma el musical debemos conocer, ahora, su ubicación dentro de la estructura narrativa. Las obras musicales suelen dividirse en dos actos escénicos (usualmente equivalentes a tres actos literarios: introducción, desarrollo y conclusión)¹⁴. Estos actos están separados por el *intermezzo* y cada uno precedido por una pieza instrumental (a manera de prólogo al acto) llamadas obertura y entreacto, respectivamente. Si colocamos los tipos de arias, agrupados de acuerdo a la división en actos, obtendremos lo siguiente:

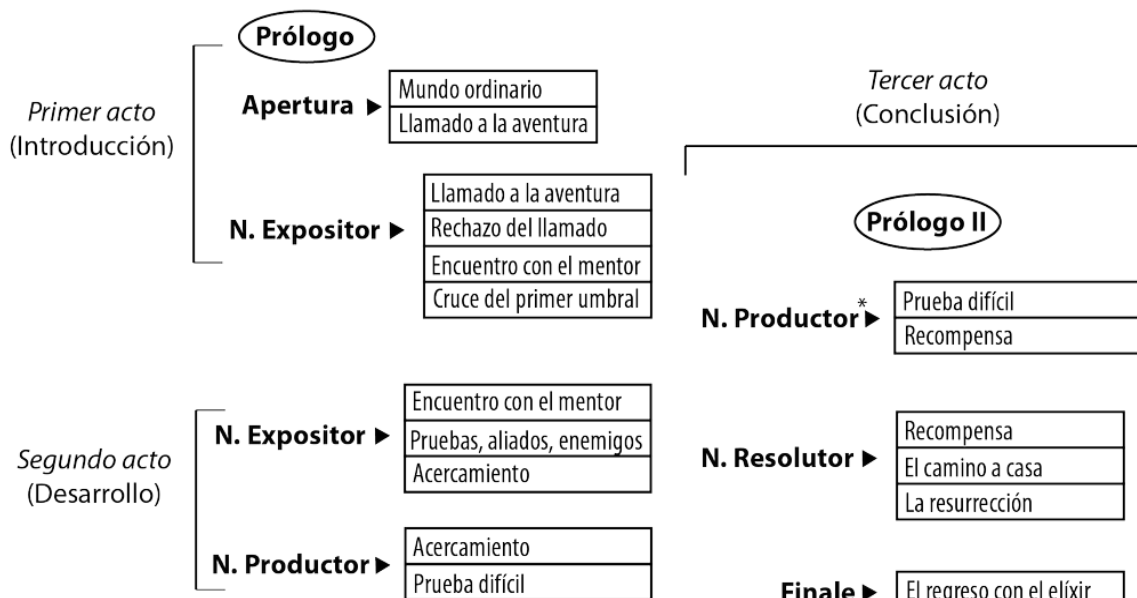
¹³ Joseph Campbell. *El Héroe de las Mil Caras*. México: Fondo de Cultura Económica, 1949; p. 36-49.

¹⁴ Julian Woolford. *How Musicals Work and How To Write Your Own*. London, NHB, 2012; p. 104.



Primer Acto		Segundo Acto	
Obertura	Prólogo	Entreacto	Prólogo II
Apertura	$S1 \neq \sim S1$	Productor	Si existen 2
Exposición	$S1 = \sim S2$	Resolución	$S2 = \sim S1$
Productor	Eje S	Finale	$S2 \neq \sim S2$

Hay que notar, así mismo, que el Número Parche no aparece en ninguno de los actos, debido al rol que juega esta aria y por su característica principal de ser *prescindible*, por lo tanto, puede acomodarse en cualquiera de los dos actos, según sea requerido por el producto mismo en cada caso individual¹⁵. Esto desde una perspectiva estructural; si hacemos el mismo análisis desde una perspectiva más literaria, tomando en cuenta los tres actos literarios y la propuesta teórica de Campbell, obtenemos lo siguiente.



¹⁵ También, podrían existir unos pocos números de resolución al final del primer acto o unos pocos de exposición al inicio del segundo acto, dependiendo de la forma a la que avance la historia; estas anomalías existen, pero son muy pocas y dependen de cada producto en particular.

En el gráfico de arriba, vemos la división de la estructura del musical (las arias) en los tres actos literarios en que se divide la historia. En cada acto, vemos las arias que corresponden por regla general y, a la par, las etapas del héroe que suelen representar esos números. Particularmente, hablando de las etapas del héroe, todas las arias tienen más de uno. Esto se da porque números muy abundantes como los Expositores y los Resolutores suelen representar la mayoría, sino todas las etapas del discurso del héroe con las que están emparejadas. En el caso de números únicos como el Productor, las etapas del héroe con la que están emparejadas son las etapas que pueden llegar a representar (ya sea una o ambas).

Hay que recordar que la existencia de un segundo Número Productor depende de la posición del primero y de los requisitos de la historia. El Número Productor forma parte del segundo acto literario, pues es también la división entre el segundo y el tercero (como lo es en la estructura). En caso de la existencia de un segundo Número Productor, este tiene menos peso narrativo y pertenece a la resolución del tercer acto.

Sobre el Reprise

Hay un séptimo tipo de aria en la construcción del musical. Estructuralmente, este número puede ser tanto un número de exposición como de resolución; sin embargo, por concepción general, este número se considera como uno aparte de los ya existentes por una característica específica: el *reprise* es la repetición (una segunda aria) de un número ya antes interpretado en la obra, que se usa para crear un cambio fuerte en el espectador.

Un *reprise* es un número repetido en alguna otra parte de la historia, con el afán de lograr un giro emocional o un quebrantamiento en la audiencia. Los *reprises* no siempre cambian la historia, pues no trabajan en el nivel estructural, sino en el emocional con el público. Se puede identificar fácilmente un *reprise*, pues es una nueva versión completa de un número que se interpretó antes en la obra, pero que sufre modificaciones melódicas y emocionales: ya sea que la cante otro personaje o que la melodía cambie su emotividad. Su objetivo principal es traer a

primer plano del espectador una emoción creada en la obra, para causarle un momento de catarsis emocional a través del contraste de una emoción con otra, presentada con el mismo medio.

Hay que diferenciar correctamente los *reprises* de simples repeticiones melódicas de alguna pieza del musical en otro punto. Un *reprise* no es:

- Una frase melódica familiar, incrustada en otra pieza que es en sí diferente.
- Una repetición musical de la orquesta de la música de una pieza cantada.
- En el caso de las óperas musicales (no clásicas), la constante repetición de pequeñas frases, a manera de diálogos de transición, pues el *reprise* debe ser un número completo (aria) en la pieza.

Esta diferenciación es muy importante, pues en ella radica el éxito del objetivo del *reprise*. Cualquiera de los ejemplos anteriores no buscan (y por lo tanto, no logran) un quebrantamiento emocional en la audiencia. Un *reprise* exitoso logra colocar al espectador en el estado emocional adecuado para algún punto crucial en la trama, con lo cual facilita la comprensión, la aceptación y la empatía con ese momento o algún personaje.

Sistema de significación y semánticidad en el musical

El musical basa su capacidad de comunicación en la música, la cual se expone a través de arias como elemento narrativo primordial. El proceso de significación del musical se produce al exponer al espectador (lector/receptor) a los discursos musicales expuestos por los personajes de la pieza (emisor). Este proceso de significación tiene varias características propias del género:

-Su proceso de significado se basa en premisas no-negociables; es decir, la construcción de la semánticidad no busca la interpretación arbitraria e individual del receptor (no es un lector/autor), sino que busca sólo apelar a su capacidad cognoscitiva para que este aprenda y acepte el significado que la pieza da al signo. A diferencia de la apreciación *libre* de música, en el proceso del musical se le



explican las reglas y los acuerdos (la mayoría en el Número de Apertura) al espectador, para guiarlo en su proceso de comprensión e inhibiendo (o más bien, pausando) su capacidad de semiosis con base a su bagaje propio cultural. El espectador, entonces, ya no le otorga un significado propio al signo durante la representación teatral (lo hace una vez que se adueña del signo para su propia manifestación cultural), sino que acepta de forma tácita el significado que tiene dicho símbolo en la narrativa.

-El género hace un extenso uso de la comunicación no verbal en comparación con el teatro de carácter. En el musical, las acciones importantes que forman parte de la narración no sólo se exponen a través del discurso musical (arias cantadas) y el discurso hablado (pasajes), sino que también se llevan a un nivel más abstracto de significación usando otras disciplinas artísticas complementarias como la danza. En gran parte de los productos musicales pertenecientes al género del teatro musical, se hace uso de la danza de forma dramatizada y con la misma carga de significación que se le da a las arias; estos números de danza (ballet, si seguimos con la jerga propia de la ópera clásica) también pueden llegar a ser números concretos del musical, formando parte de la estructura: sólo las arias y los ballet fungen como bloques para amalgamar el esqueleto narrativo del musical, a diferencia de los pasajes. Los ballets no contienen un discurso expresado a través de la palabra, sino que hacen uso de la semiótica visual y corporal, a la par de la música, para exponer el mensaje al espectador. Por ello, los procesos cognoscitivos a los que se somete al espectador son diferentes en el musical que en el teatro de carácter. Dentro del género, el aprendizaje del espectador (lector/receptor) es primordialmente simbólico y emocional y, secundariamente, racional; por lo que el proceso de aprendizaje se vuelve liminal en el que "las barreras sexuales e ideológicas son descartadas"¹⁶. Entonces, la interpretación (no arbitraria) y el entendimiento (simbólico no-negociable) del discurso son ejercidos por la audiencia bajo la percepción simbólica del individuo. Prieto y Muñoz (1992) mencionaban en su análisis del teatro como

¹⁶ Antonio Prieto y Yolanda Muñoz. (1992). *El Teatro Como Vehículo de Comunicación*. México, Trillas, 1992; p. 44.

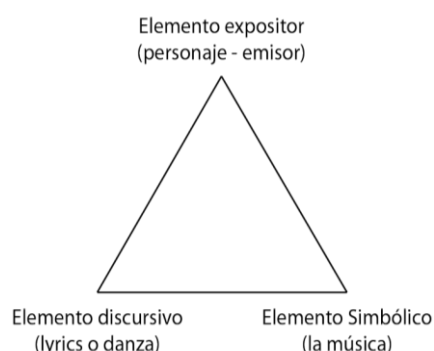


medio de comunicación que "respecto al nivel profundo, es el estado que se alcanza al momento de participar en una situación extracotidiana cargada de símbolos arquetípicos. La información recibida no es racional o discursiva; se dirige al hemisferio derecho del cerebro y al inconsciente"¹⁷.

Aquí entonces nos surge una pregunta: ¿afecta el contexto sociocultural del individuo a la interpretación de los símbolos del musical en el ballet, considerando que la pauta de comunicación del musical a través de las arias se empeña en no ser arbitraria? Sí, en una pequeña escala, pero en el macrocosmos, el musical trabaja bajo esquemas de simbolismo generalizado y reconocido bajo cualquier contexto, fenómeno que Carl Jung llamaría: arquetipos¹⁸. Estas formas de representación, innatas y heredadas de una generación a otra, constituyen la base de toda cultura y representación simbólica de la humanidad y en el musical adquieren una gran importancia, pues la manifestación artística del musical "no parte de un estudio simbólico desde la interpretación contingente, sino desde su cualidad arquetípica"¹⁹.

-El proceso de significación en el musical consta de tres elementos inherentes dentro del género: un elemento simbólico (la música), un elemento discursivo (la letra o los indicadores corporales) y un elemento expositor (el personaje, que actúa como el emisor). Estos tres elementos tienen una relación integral que no puede ser removida si se quiere que el proceso de comunicación en el género sea exitoso; además, estos elementos se relacionan unos con otros sin generar una relación de subordinación, como en el gráfico anterior.

El elemento simbólico de los números musicales (arias o ballet) es la música, ya que es el estímulo auditivo (significante) al que se le atribuye un significado por convencionalismo de la obra; esta es una relación simbólica (y no

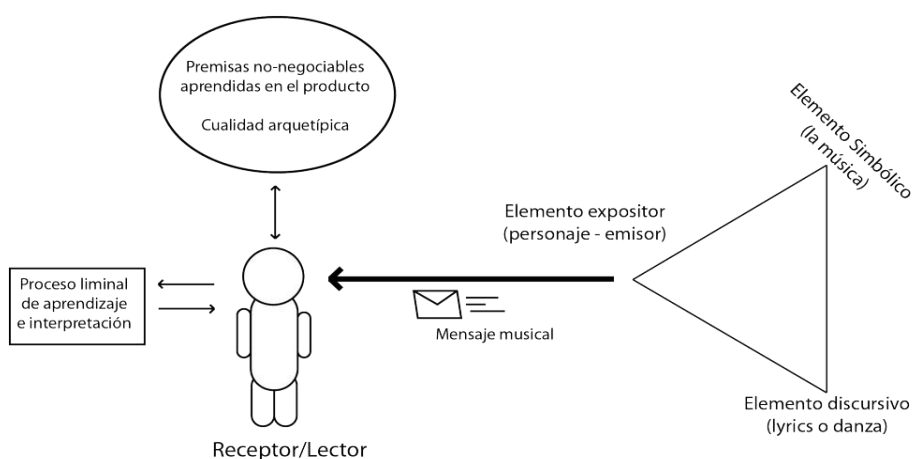


¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Carl Jung. *Man and His Symbols*. New York: Windfall, 1964; p. 57.

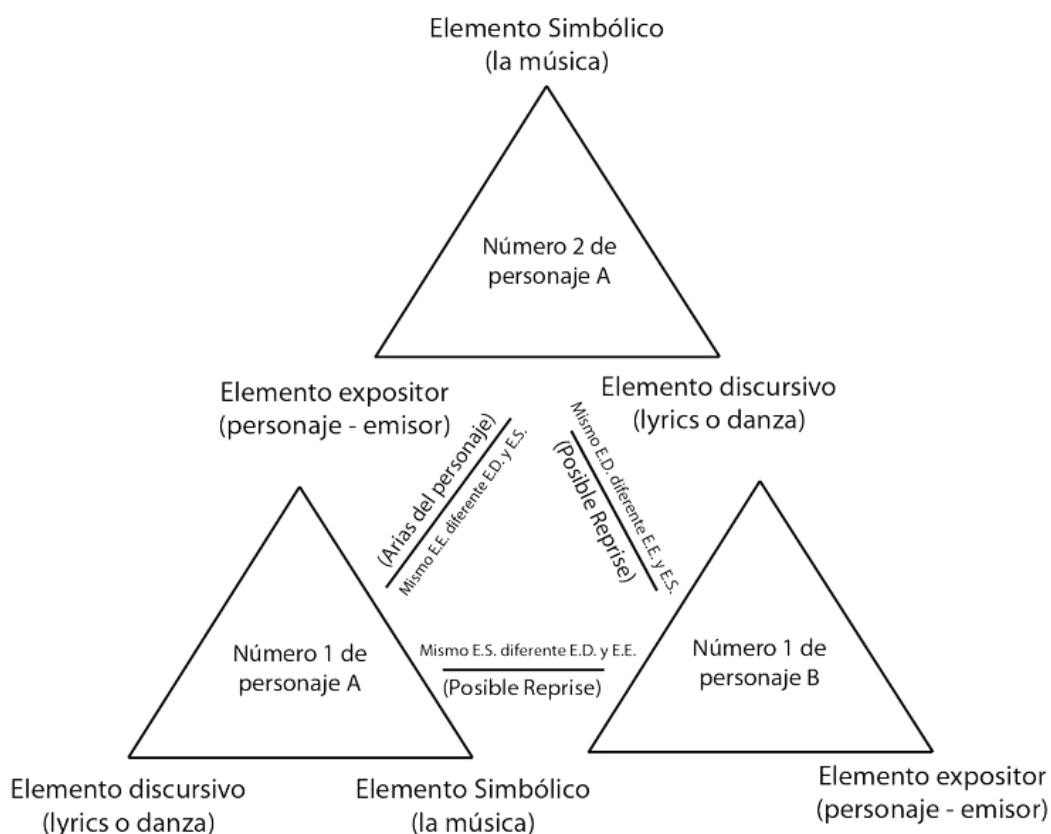
¹⁹ Antonio Prieto y Yolanda Muñoz. (1992). *El Teatro Como Vehículo de Comunicación*. México, Trillas, 1992; p. 40.

icónica) precisamente por su cualidad convencional de *ser aprendida* a través de la exposición a las premisas no-negociables. Es la música la que marca la pauta emocional y la que cargará de significado al signo. En este caso, no es el elemento discursivo el que se encarga exclusivamente de la significación, como se podría pensar al tratarse de un *discurso explícito*. Esto se da como consecuencia de las reglas estructurales del musical vistas con anterioridad y por la presencia del Número Reprise, ya que para que este funcione, la música debe estar cargada de significación ya aprendida por el receptor, para que pueda generarse un cambio emocional al alterar alguno de los otros dos elementos. Este fenómeno lo ejemplificaremos más adelante. El elemento discursivo del signo es el elemento *racional* y tiene la función de unir el elemento simbólico con el espectador y el producto; es decir, el elemento discursivo participa en el proceso de significación del elemento simbólico y es el elemento activo a través del que se instruye al espectador, siempre a través del lenguaje propio del producto cultural. Este elemento puede ser hablado (aria) o expresivo (ballet). El elemento expositor se refiere al personaje. Este elemento es el emisor del mensaje y es la conexión directa entre el espectador y el espectáculo; sin embargo, es un elemento de significación ya que el personaje *per se* es un elemento de la obra musical y, por lo tanto, parte del lenguaje del género y el personaje que actúe como emisor en un número, últimamente afectará a la significación. Es el puente del triángulo del proceso de significación con el proceso comunicativo, en una vía en el que participa el espectador en el siguiente diagrama:





El proceso de significación se logra conjugando los elementos en el triángulo y la cualidad estructural del musical integrado se logra cuando la construcción de los números musicales (arias y ballet) se enlazan entre sí, al modificar unos elementos del triángulo y manteniendo otros constantes, especialmente al construir el momento adecuado para el reprise:



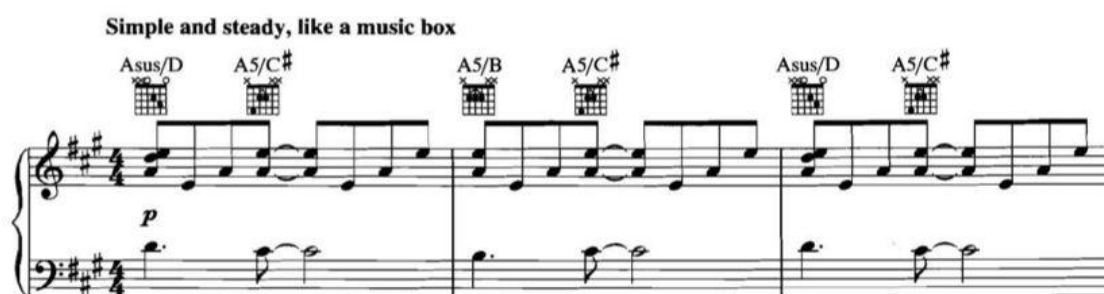
Por supuesto, no todos los números musicales (arias y ballet) del musical tienen al menos un elemento compartido (pensando que podría darse un personaje que cante sólo una vez, con una letra que no se repite y una melodía única en la obra), pero no por ello dejan de formar parte de la estructura, ya que siendo acciones escénicas intencionadas a través del elemento musical, funcionan en la narración. Sin embargo, la presencia de estos sistemas de significación con



elementos compartidos es lo que determina la estructura del musical integrado y diferencia al género de otros espectáculos musicales. Ejemplifiquemos este proceso con un caso real que se da en el musical *Wicked*, con letra y música de Stephen Schwartz. Usaremos dos números musicales de la obra para el análisis: el número del primer acto *I'm Not That Girl* y el *reprise* del mismo número en el segundo acto. El primer número es interpretado por uno de los personajes protagónicos, Elphaba. Ella canta acerca de la pérdida del objeto amoroso en competencia con otro personaje, Galinda, quien tiene el corazón del hombre que Elphaba desea. Los elementos de esta aria son las siguientes:

- Elemento simbólico: la música, una balada triste en 4/4 y tonalidad de Fa # menor para voz de Mezzo Soprano.
- Elemento discursivo: discurso afligido y con muchas alegorías en el cuál el personaje habla acerca de no ser la chica ideal para su objeto amoroso.
- Elemento expositivo: Elphaba (personaje).

El *reprise* de esta canción aparece en el segundo acto y es la repetición casi íntegra de la pieza en voz de un personaje diferente: Galinda. *I'm Not That Girl* (Reprise) contiene los siguientes elementos, los cuáles clasifican esta aria como un Número Reprise:





-Elemento simbólico: la música, una balada triste en 4/4 transportada a tonalidad de La menor y para voz de Soprano.

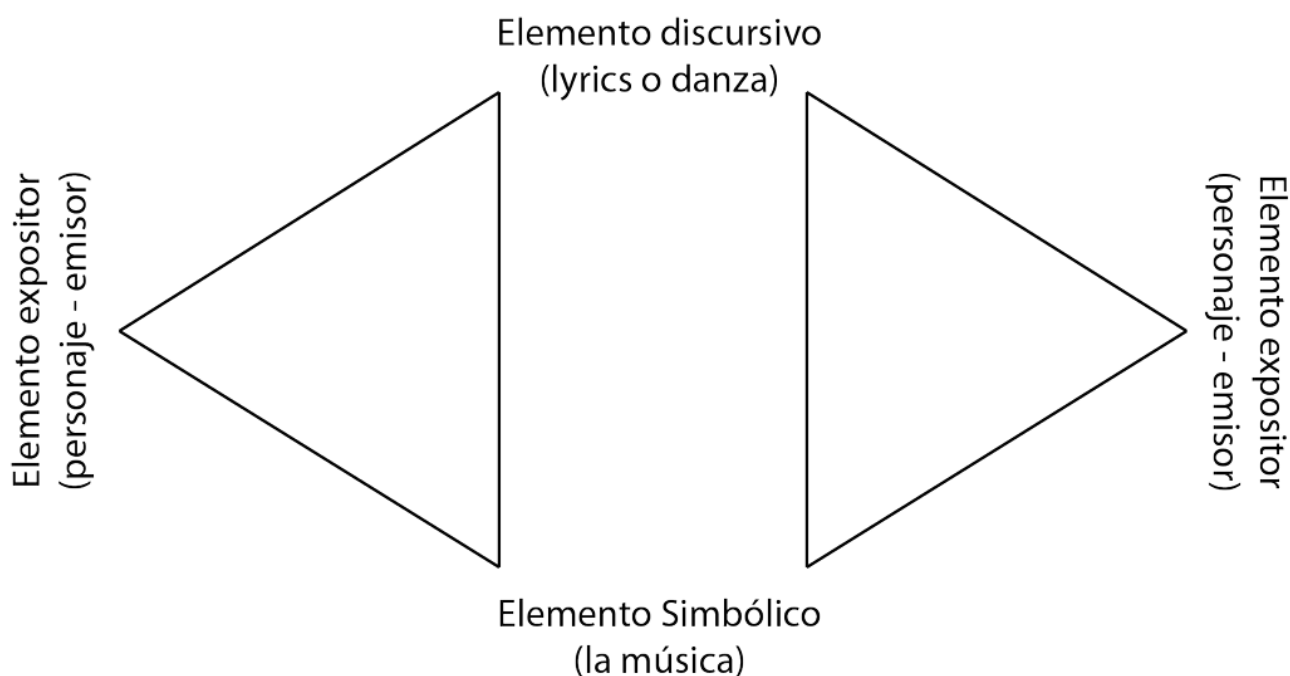
-Elemento discursivo: una transcripción del discurso (más corto, no todo el texto pero frases exactas) de personaje Galinda con la misma intención, ahora que el objeto amoroso ha elegido a Elphaba.

-Elemento expositivo: Galinda (personaje).



La relación integrada entre estos dos números se expone en el siguiente diagrama y explica la forma en que se relacionan los números (arias y ballet) del musical y se da el proceso de significación. Cuando una pieza cuenta con esta estructura es cuando forma parte del género y cumple con los requisitos comunicativos propios del proceso del teatro musical, estándares que se han usado desde que fueron establecidos por Oscar Hamerstein II con sus primeros shows, cambiando (o creando) el género para la posteridad. Gracias a esta estructura narrativa y al proceso de semántica de los números relacionados e integrados es que se la da comunicación efectiva de la comedia musical, siempre que el espectador esté abierto a la recepción del mensaje o, como diría Greimas: *para que el intercambio pueda efectuarse, es necesario que las dos partes estén seguras de lo valioso del objeto a recibir en contrapartida*, aunque en este caso, la comunicación es en una sola vía²⁰.

²⁰ A. J. Greimas, *Semiótica, Diccionario Razonado de la Teoría del Lenguaje*. Madrid, Gredos, 1982; p. 89.



Conclusiones

Tras el análisis del género y la deconstrucción literaria de la estructura, se puede concluir que el musical tiene, efectivamente, una estructura narrativa que rige al género y se ha mantenido a lo largo de la existencia del mismo. Esta estructura se alimenta en parte de la integración propuesta por Rodgers y Hammerstein II a inicios de los 40 y por la secuencia semiótica del viaje del héroe de Campbell. Esta estructura no sólo no ha sufrido modificaciones desde su creación, sino que opera a un nivel tan estructural que difícilmente puede sufrir modificaciones. No se afirma, sin embargo, que esta estructura no admita nuevas propuestas en el futuro o que sea imposible su modificación. Aún así, lo que sí se afirma es que esta estructura del musical funciona con éxito en el género, pese al cambio de las corrientes estéticas, por lo que su conocimiento es valioso en la producción de este género artístico y, por lo pronto, hace innecesario el buscar una nueva estructura, pues la actual se encuentra vigente y funcional. Esta estructura se basa en relaciones de dependencia y significación entre sus elementos, lo que le da la naturaleza integrada de la que hablaba Hammerstein II. Esta relación de



significación expone cómo el rol estructural de un número define a los otros, por lo cual, los números musicales (arias y ballet) deben representar no sólo los momentos narrativos importantes del discurso, sino tener una relación con los otros números. La base de esta relación se puede representar a través de un cuadro semiótico de Greimas.

Dentro del rol de comunicación del teatro musical, la música y la letra tienen mayor peso en la percepción del receptor que los textos hablados (pasajes). El musical posee formas de comunicación no verbal que hacen más sencillo el recordar el show. Gracias a la integración de la música y la danza en el musical, el mensaje llega con más eficacia al receptor y permanece por más tiempo en su memoria, concluyendo en la siguiente aseveración: el rol del score (la letra y la música) tiene más peso que los otros elementos del musical (el libreto y la producción) en lo referente al proceso de comunicación entre el emisor (el espectáculo) y el receptor (la audiencia). Por lo que es la variable primordial para que el show entregue el mensaje de forma eficaz y que el espectáculo se vuelva memorable. Esto convierte al compositor y al letrista en los actores más decisivos al momento de la creación del show para construir un mensaje eficiente. Esta afirmación es, sin embargo, poco ortodoxa, pues la mayoría de la bibliografía que existe alrededor del musical le da un peso igualitario a todos los elementos del musical, asegurando que no puede haber algo más importante, sino que todo debe ser parte integral. Esto es cierto, en función de que no podemos suprimir ninguno de los elementos del musical; sin embargo, este argumento es también una forma de subjetivo pragmatismo, pues en lo que se refiere a la capacidad comunicativa del musical sí existen elementos de mayor ponderación.

Finalmente, se puede concluir que el musical es un género artístico complejo y que requiere la integración de diferentes formas de arte bajo una estructura bien planteada. El musical tiene una facilidad de convertirse en un culto o en una forma de arte memorable, pues apela a la emoción antes que a la razón, por lo que el mensaje perdura más de forma liminal. El musical es una forma de arte complejo que depende profundamente de la espectacularidad (la simpleza pareciera ser una antítesis de su naturaleza) y, por ello, tiene una naturaleza más comercial que el teatro de carácter, ya que la permanencia del mensaje y las formas de arte que usa

permiten la creación de otros productos culturales como: grabaciones de la banda sonora, *souvenirs* con iconografía, fotografías del montaje, réplicas del vestuario y discos con las pistas musicales. El musical es una forma de arte que se encuentra viva y en evolución estética y, poco a poco, está entrando a sociedades diferentes a la norteamericana. Se puede ver que el musical tiene un futuro delante que crece día a día y como escribiría Irvin Berlin para una de sus más recordadas canciones: "*There's no business like show business*".

axel.casvan@gmail.com

Abstract:

An analysis of the musical theatre as a performing art. A deconstruction of the genre is made to be studied from a semiotic and literary perspective. Hence, the main purpose is to understand the aesthetic and structural rules that define the musical comedy. Also, an analysis is made on the communication role that musical theatre has in the unidirectional relationship between the show (sender) and the audience (receiver)

Palabras clave: Semiótica, Teatro musical, Estructura literaria, Productos Culturales, Arte Teatral.

Keywords: Semiotics, Musical theatre, Literary studies, Cultural products, Arts.